

I. Вступне слово

Михайло Насенко,
д-р філол. наук, проф.

ПРО ПОМЕЖІВ'Я ЛІТЕРАТУРИ Й ПАРАЛІТЕРАТУРИ

У статті йдеться про можливість розрізнити «верх» і «низ» літературної творчості. Автор розглядає сучасне розуміння цієї проблеми критиками, істориками і теоретиками літератури.

Ключові слова: художня творчість, паралітература, текст, підтекст, модернізм, постмодернізм, прекрасне, форма, структура, наратив.

Речь идёт о возможности различать «верх» и «низ» литературного творчества. Автор останавливается на современном понимании данной проблемы критиками, историками и теоретиками литературы.

Ключевые слова: художественное творчество, паралитература, текст, подтекст, модернизм, постмодернизм, прекрасное, форма, структура, наратив.

This article is about opportunity to distinguish between the “upper part” and “lower part” of the literary creation. The modern interpretation of this problem by historians and theorists of literature are examined.

Keywords: fiction and poetry, paraliterature, text, implication, modernism, postmodernism, aesthetics, beautiful, form, structure, narrative.

З означенням «паралітература» ніби все ясно: це «літературний низ»; інакше кажучи, література, що має невисокий емоційно-естетичний поріг, читиво для невибагливої, з не дуже розвиненим художнім чуттям, публіки. Складнішим видається поняття «художня література». Над ним міркували ще античні філософи, більш уважно розгадували його романтики ХІХ-го й модерністи ХХ-го століть, а в часи постмодернізму, як здається, його взагалі хочуть «забалакати». Хоча всім ніби ясно, що художня література – це мистецтво високих і вічних ідей, мистецтво, в якому письменники шукають відповіді на питання «Бути чи не бути?» (Шекспір), «Нащо нас мати привела?» (Шевченко) чи «Навіщо нам нові моря, якщо в душі у нас... болотна гниль» (Довженко), але раз-по-раз виникає найголовніше питання: як треба подібні питання поставити й оформити, аби сприймалися вони як художні і такі, що змушують фундаментально зацікавити всіх – від короля до конокрада. Таке, мабуть, неможливе в принципі, бо в короля – один рівень художнього горизонту, а в конокрада – зовсім інший. Отже, в означенні «художня література» має бути наявний і такий чинник, як рецепція, тобто – сприймацькі можливості читача. Як мені здається, коли піти цим шляхом, то можна ніколи не виплутатись із визначень, що таке художня література. Бо вона, якщо справжня, має самодостатню цінність і від рецептора не залежить. Тим часом «паралітература» залежить не лише від рецептора, а й від замовника, тобто від того, хто спонукає творення паралітературних текстів. Маються на увазі переважно ідеологічні чинники, що «вказували» письменникам, про що і як їм

треба писати. За продукованою в такий спосіб літературою закріпилося означення функціональної літератури, в якій домінувала переважно нормативна поетика. Явища класицистичної (з відомими трьома єдностями) і соцреалістичної (з чотирма приписами) творчості тут загальновідомі. Але не тільки вони...

Прагнення дійти до ідеального (остаточного) розуміння художності літератури, чи вужче – художнього твору, народило безліч трактатів найвідоміших теоретиків літератури і філософів. Як уявляли її собі античні вчені чи романтики й реалісти XVIII-XIX століть – залишимо «поза записом»; так само не чіпатимемо авантюру Р. Барта з його «прогулянкою текстом» і розбитим на сегменти-лексії «Вальдемаром» («Правда про те, що трапилося з містером Вальдемаром» Едгара По). Спинимось лиш на думках про художність деяких авторів ближчих до нас за часом модерного і постмодерного періодів розвитку літератури, зокрема – професора Львівського та Ягеллонського університетів Романа Інгардена, відомого французького літературознавця Цветана Тодорова та деяких молодших літературних критиків і письменників.

Р. Інгарден розглядає твір мистецтва як багатопланове утворення, що містить: «а) план звучання слів, а також утворень і типів звучання вищого порядку; б) план значущих одиниць: речень і груп речень; в) план схематичних образів, через які виявляються різні предмети, представлені у творі і г) план предметів, що представлені через суто інтенційні стани речей, які визначають значеннями речень, що входять до складу твору. З матерії і форми окремих планів випливає суттєвий внутрішній зв'язок між усіма планами, а через це – власне формальна цілісність самого твору» [1,141]. І. Фізер виклав трохи дохідливіше цю думку вченого. «Літературний твір за Інгарденом, – писав він, – це чотиришарова формація. Перші два шари – це звук і значення, третій – це “вигляди”, а четвертий – представлена предметність та дійсність. Крім цих шарів, літературний твір має також метафізичні якості, такі як трагічність, демонічність, гротесковість, патетичність, підступність, які є показниками самотності людського існування» [2,138].

Цветан Тодоров почав свої міркування про художню літературу з запитання: «...Хто насмілиться сьогодні чітко розмежувати те, що є літературою, і те, що нею не є, з огляду на невблаганне різноманіття друкованих творів, які з різних поглядів прийнято вважати літературою?» [3,6]. Далі цей «один із найвідоміших та найактуальніших європейських мислителів» (як характеризує Ц. Тодорова видавець цитованої його праці) розглядає два поширених погляди на те, що таке література: приєднуючись до критиків, які піддали сумніву тези Платона й Аристотеля, що література є наслідуванням ідей життя (Платон) або самого життя (Аристотель), він бачить сенс у тому, що літературу слід розуміти з позиції двох розумінь її; перший полягає в тому, що література – це художнє втілення прекрасного, яке виявляється в системно організованій мові з її «внутрішнім», що намислений автором, змістом (категорію «прекрасне» пізніше замінили «формою», а ще пізніше – «структурою»), а другий – це функціональна властивість художнього слова, яке

покликане наближати людську душу до істинності буття. «“Поняття літератури”», – підсумовує свої міркування Ц. Тодоров, – як я його тепер сприймаю, збігається з тим поняттям, яке мали останні з класиків і перші романтики» [3,20]. «Останні з класиків» – це, звичайно, письменники епохи Ренесансу, що відроджували античні традиції в літературі, а «ранні романтики» – це романтики європейських літератур рубежу XVIII-XIX століть – німецької, французької, італійської та ін.

Як здається, спроби обох літературознавців найточніше означити «художню літературу» і знайти ту рису, якою вона відрізняється від нехудожньої (тобто – пара-) літератури не можна назвати вдалими чи такими, що відповідають на цікаве для нас питання. Вони його «забалакують», а не вирішують, бо, по суті, не просуваються далі тих міркувань про «зовнішню» і «внутрішню» («метафоричну») форму слова в художньому творі, які обґрунтував ще півтори сотні літ тому О. Потебня.

У недавній повісті Вал. Шевчука «Фрагменти із сувою мойр» («Кур'єр Кривбасу», 2010, № 208-209, 236-237, 250-251) натрапляємо на думку, яка додає (в контексті нашої розмови) дещо, як здається, дуже суттєве. Оповідач у повісті ніби пристає до думки якоїсь Ж. Смикальської, що в мистецтві треба бачити забавку, а не серйозний чин. «...Але коли думаю про це, – продовжує оповідач, – в мені підіймається якась хвиля, що її можна назвати протестом. Тож поринаю у світ книжок, що їх написали люди інших, можливо, не таких перекошобочених епох, як теперішня, а коли натрапляю на щось справжнє, не імітоване, струшуюсь усім єством і набираюся високої іскристої енергії, яка й мене штовхає до певного чину, і той чин стає власною грою в Слово, в якій намагаюся збагнути його метафізичну сокровенність» [4,5]. Це, звичайно, не «наукове», а «художнє» літературознавство, однак воно змушує згадати й дещо з «наукових» пропозицій, які чомусь не обговорюють ні Р. Інгарден, ні Ц.Тодоров: справжня література викликає в душі читача «іскристу енергію» (спричиняє внаслідок цього відомий ще античникам «катарсис»), і розуміння літератури (й мистецтва загалом) як однієї з форм гри (теорія, що активізована в часи раннього романтизму Ф. Шиллером, а розвинута потім Й. Гейзінгою). Ф. Шиллер, зокрема, вважав гру живим втіленням прекрасного, земним вираженням божественної сутності, без чого неможливі «будь-яке мистецтво і повноцінна людина» [5,238]. Нас у цих міркуваннях найбільше цікавить ота «іскриста енергія», що її в людині здатне викресати справжнє мистецтво. «Справжність» у цьому випадку синонімічна, як здається, з «художністю». Саме вона забезпечує літературі місце в мистецькій сфері, і даремно Ц. Тодоров акцентував (див. вище), що ніхто, мовляв, не наслідиться сьогодні чітко розмежувати те, що є літературою, і те, що нею не є. Спробуємо наслідитись; а за критерій беремо саме «худо-ж-ність». Думаю, що й відчуті її в творі мистецтва можна (маючи, звичайно, певний аналітико-фантазійний хист) без особливих труднощів; але треба, як казав наратор у цитованій повісті Вал. Шевчука, натрапити на щось справжнє, а не імітоване під справжність. Найкраще цю думку можуть проілюструвати конкретні приклади.

Згадаймо один епізод із ренесансного «Дон Кіхота» М. Сервантеса. Можна скільки завгодно розбивати в ньому на бартівські «сегменти-лексії» розмову «лицаря печального образу» зі стражниками, у яких він нарешті домогся звільнення від ланцюгів цілої зграї злочинців, але ніякої «іскристої енергії» в наших душах ті «сегменти-лексії» не викличуть. Вона з'явиться лише в фіналі цього епізоду, коли звільнені Кіхотом злочинці його добряче віддухопелять. Майже мовчки, без «лексій», «віддячуючи» в такий спосіб своєму рятівникові. Такий стильовий прийом іменується, як знаємо, контрастом; художні можливості його використовувались, отже, в літературі Ренесансу, а майже обов'язковим він став у пізніших романтиків. О. Довженко іменував його «законом художнього сусідства».

Другий приклад – з творчості ближчого нам Т. Шевченка:

І Трахтемирів геть горою

Нечепурні свої хатки

Розкидав з долею лихою,

Мов п'яний старець торбинки.

Перші три рядки цього катрена можна сприйняти як звичайну, хоча й дуже живописну, картинку: попід горою безладно видніються сільські хатки – і більше нічого. Але ось з'являється в четвертому рядку несподіване метонімічне порівняння; ті хатки нагадали наратору торбинки п'яного старця, і картинка ожила, стала полісемантичним «поясненням» не дуже приглядної (ніби «п'яної») дійсності. Таке «пояснення», як і побиття наївного лицаря Кіхота звільненими ним злочинцями, народжують (ризикую напоротись на відчинені двері) найголовніше в творчості – **підтекст**; отже, в художньому творі мають значення не слова, не мова, а те, що виринає (як підтекст) з-під них, виявляючись у стилі; як, скажімо, в музиці, де має значення не звук, а поєднання звуків, що породжує музичний підтекст ліричності, драматичності чи трагічності звучання. Отже, підтекст і є тією художністю, яка принципово відрізняє власне літературу від паралітератури і про яку чомусь не говорять ні Інгарден, ні Тодоров, ні чимало інших теоретиків мистецької сфери людської діяльності. На одній із конференцій довелося слухати спробу аналізу відомої поезії А. Фета «Шёпот, робкое дыханье...». Автор тієї спроби М. Гаспаров використав для цього таблиці з текстами, дещо з них випишував крейдою на шкільній дошці, характеризував віршознавчу структуру твору (розмір, ритм і т. ін.), але чарівність поетичного тексту А. Фета так і залишилася незрозумілою слухачам, бо... не дійшла черга до його підтексту. А він – чи не в останніх двох рядках вірша: «*И лобзание, и слёзы, // И заря, заря*». До них треба було **дійти**, чи з них **почати**. Так само багато хто захоплюється, наприклад, віршем В. Забаштанського «Капуста», але не зважується сказати, що поетична сила його не в шаткуванні тієї капусти тіткою, яку полюбив дядько Олекса «*за капусту*», а в тому, що тітка солила її своїми слізьми, тобто – «*сіллю жіночого серця*». Саме в цьому образі сховано оту «іскристу енергію», про яку говорив наратор Вал. Шевчука.

Вглядаючись у сучасну творчість деяких навіть найбільш відомих молодих авторів, переконуєшся, що вони ніби зовсім розучилися писати з допомогою образів, які здатні викликати до життя підтекст, ніби забули найголовніше письменницьке правило: не пиши – як кажеш-говориш, бо сказане (висловлене не художньо) – є лжею, оскільки в ньому відсутній підтекст. І в наслідку, як писав нещодавно авторитетний російський поет і прозаїк Віктор Соснора, маємо не літературу, а самі лиш експерименти. Минулого літа (продовжив він) вигоріла половина центральної Росії. Література теж згорить, хоча й дивак М.Булгаков переконував, ніби рукописи не горять. Горять та ще й дуже. І саме через свою нехудожність, через домінування в них згаданого експериментаторства (читай – паралітературності), а не мистецького начала [6]. Рукописи багатьох українських авторів теж приречені на згорання, хоча й потрапили в друк. Є серед них такі, які належать навіть «розкрученим» авторам. Читати їх майже неможливо, бо це дуже **рідке** письмо. Пригадується, як мучився Б. Комар, сидячи в Ірпінському будинку творчості і перекладаючи з російської мови роман І. Стаднюка «Війна». Художній переклад ніяк не давався до рук (бідкався перекладач), бо запас слів в автора «Війни» щонайбільше 300-400 слів (шкільні словники, між іншим, містять від 20 до 50 тисяч!). У деяких сучасних авторів стрічаєшся з таким же фактом, то про який підтекст у них можна говорити? Його навіть з міношукачем не знайдеш. Зате скільки брудна душа забажає – всіляких азійських непристойностей. Перевершити в цьому плані прозу покійного (царство небесне!) Олеся Ульяненка їм навряд чи вдасться, але вони цього прагнуть, не врахувавши, зокрема, що в Ульяненка була така планида: писати брутално і тільки про бруталний світ. Будеш наслідувати його – одразу ж потрапиш у сферу вторинності...

Тема в художньому творі, як знаємо, грає ніби першу, а загалом – останню роль. Роман Ю. Мушкетика «Останній гетьман» (2010) повертає нас у дні майже трьохсотлітньої давності, в епоху завершення історії вітчизняної гетьманщини; у романі Віри Вовк «Тотем скальних соколів» (2010) ідеться про час між падінням Австро-Угорської імперії і роки фашистської та червоної окупацій України, а повість А. Дімарова «Сповідь стукача» (2010) оповідає буквально про дні вчорашні – дні радянського сексотства і підступних полювань влади на людські душі. Але всі ці твори авторів старшого письменницького покоління – про одне й те ж: про зруйновану людину сучасності. Тільки сказали про це письменники різними, з багатозначним підтекстом словами: «Рабські душі, бур'ян на вселенському полі» (Ю. Мушкетик)[7,122]; «Усі ми жертви однієї системи: і колишні судді, й колишні ув'язнені» (А. Дімаров) [8,79]; Віра Вовк серед сучасників теж не знаходить жодного ідеального праведника; уся надія – на їхніх дітей, на «дівчатко-Україну» [9,79]. Підтексти, що озвучені в цих текстах, висновуються з дуже непростих любовних стосунків останнього українського гетьмана Розумовського з черговою російською імператрицею Єлизаветою (в романі Ю. Мушкетика), історико-фантастичного життя-буття трьох гуцульських поколінь

першої половини ХХ ст. (у романі Віри Вовк) і полюбовників прісної радянської пори, що потрапили «на гачок» всюдисущого тоді кадебешництва (в повісті А. Дімарова).

В останні роки деякі письменники вирішили, що на так званій суто сучасній тематиці можна заробити неабиякі дивіденди. Приклад тут, як стало модним, подає Європа чи Америка, на які в нас звикли рівнятися і за потреби, й без неї. Але чомусь не на кращі зразки євро-американської творчості, не на маловідомих, скажімо, ізраїльських авторів Дж. Грегорі й К. Тінторі, роман яких «Книга імен» (переклад 2007 р.) сповнений філософією духовності і тривогою за світ перед його загибеллю, а на мільйонників у тиражах і мільярдерів у валюті графоманів вищого пілотажу на зразок Паоло Коельйо. Чому саме на нього? Бо він, виявляється, зрозумів потреби й зацікавлення всесвітнього обивателя і пече для нього романи, як млинці на пательні. А щоб вони були «істівними», персонажів своїх творів обирає в середовищі так званих «смажених» (загалом – «дешевих») інтересів і «прописує» їх у найбільш «розкручених» країнах та континентах. Ловиться при цьому, як мінімум, дві рибки: на «смажено-дешеву» тему клює така ж дешева й малопоживна зграя метушливої плотви, а «розкручені» країни-континенти активізують клюв риб-хижаків з перекладацько-бізнесового юрмища. У романі П. Коельйо «Переможець залишається один» (2008, переклад російською – 2010) описано (але не художньо осмислено!) чи не найцікавішу для обивателя тему канських фестивалів з їх голлівудсько-світовою кіноіндустрією та модельним бізнесом, а персонажів узято фактично з усіх найбільш відомих світів – американсько-європейського, російського і мусульманського. Отже, є гарантія (подумав автор і не помилився!), що твір перекладуть в усіх цих світах і обов'язково знайдеться для нього читач; бо ж обиватель однаковий скрізь – не тільки в американо-російсько-мусульманських, а й в арктичних просторах. За методикою творення такого «літературного низу» намагаються працювати, як здається, Ю. Андрухович, почасти С. Жадан і ще дехто. Дії, наприклад, роману першого «Дванадцять обручів» переносяться в різні (переважно близькослов'янські і германські) країни, а в романі другого «Ворошиловград» фігурує Амстердам, біженці з Євросоюзу і т. ін., але чи додає це слави й популярності власне українській літературі – питання дуже непросте. Популярність творів П. Коельйо часом підсилюється тонкою спостережливістю автора в описі деяких пікантних деталей буття чи навіть афористичністю окремих висловів («*Рай і Пекло поєднані шлюбом, Любов і Ненависть простують, узявшись за руки*»; «*В цьому світі... існує лиш єдине чарівне слово – “зв'язки”*»; «*Червоний колір заганяє людину в стовбняк, помаранчевий породжує сум'яття*» і т. ін.). Найбільше мене вразило своїм «зв'язком» із нашою історією останнє спостереження, але ще й таке: «*Люди чи не найбільше зловтішались, коли побачили Ісуса, розп'ятим на хресті*» [10,151,167,273,279,287 та ін.]. Терпкий, але дуже точний діагноз за давньої хвороби людства; воно донині залишається дуже радим тільки тоді, коли (затиснуте в лабеті владних наглядців) побачить свого одноплемінника прицвяхованим до хреста. Ось чому великий людинолюб

Григір Тютюнник міг сказати: «Ми пишемо для тих, хто за нами приставлений, як стежити, щоб не дуже перегинали з красою, душевністю, стражденністю до людини – тоді вони нам реберця полічать, навіть хребці перемацають. Для церберів ми пишемо...»[11]. Чи натрапиш на подібні глибини в переважно прісних оповідях Ю. Андруховича чи С. Жадана (рецензентка роману останнього «Ворошиловград» називає їх навіть «заяложеними») [12,34]? На жаль... Зате сповнені вони обценної, порнографічної лексики; крім браку культури в авторів, вона, як правило, ні про що більше не свідчить. Хіба що стимулює до творчості пародистів, один із яких (згадаємо) два роки тому так відгукнувся про роман «Дванадцять обручів»:

З погляду бондаря

Він зиркає примружено з-під кепки

На текст одного з супер-писачів:

Якщо добротної не вистачає клепки,

То не pomoже й сотня обручів [13].

Про роман «Ворошиловград» пародії мені ще не траплялися, крім хіба практично пародійного факту, що його лондонська радіостанція «Бі-бі-сі» визнала в Україні «книжкою року». Декому з критиків (Ірині Славінській, наприклад) здалося, що «Ворошиловград» – це набір «лакун і запитань, на які немає відповіді»[14, 85]; така характеристика мимовільно підтверджує, що паралітературність стає головною ознакою паракудожнього смаку певної частини поціновувачів його величності Слова.

Як відомо, бувають цілі літературні епохи, що «тягнуть» на паралітературність. Давньоримська література, сформована як феномен пристосування до своїх умов давньогрецьких літературних зразків, тут дуже показова. Багатою на паралітературні явища була барокова епоха фактично в усіх європейських літературах (так зване «низове бароко»). Про часи пізнього класицизму («котлярівщина»!) й розвинутого соцреалізму («виробнича тематика»!) з їхньою нормативною поетикою, що здатна народити лише паралітературну продукцію, годі й говорити. Навіть у класичних романтизмі й реалізмі є свій «низ» (бідермаєр і доведене до примітивності «народництво»). Але це – історія, в якій літературу на такі кроки штовхала переважно ідеологія (Рим повинен був обов'язково утвердити свою зверхність над іншими народами, не гребуючи ніякими засобами своїх попередників-греків; у барокову пору треба було, зокрема й суто формалістськими засобами, розмити напругу ренесансної літератури, яка замахнулася на найвищі, що ставали духовними догмами, цінності Середньовіччя; низовий бідермаєр і примітивне «народництво» були реакцією на людську безвихідь в умовах соціального й колоніального гніту та ін.). А що увиразнює подібні цінності сьогодні, коли література (і мистецтво загалом) ідеологів не просто не цікавлять, а сприймаються ними як предмет, що – «до великої лампади»? Переживаємо ж апофеоз свободи творчості, але яка, виявляється, може бути благом не лише для письменників від Бога, а й для творців найідеальніших форм графоманії. Беру до рук, наприклад, книжку «Декамерон», яку зліплено з повістей чи добірок

новелістичних фрагментів десятиох молодих (нібито) сучасних прозаїків. Погортавши, переконуюсь: щоб занести цю книжку в хату, де є святі ікони, то їх насамперед треба з неї винести. Тим часом достатньо відомий автор російськомовної прози А. Курков рекомендує цю книжку читачам у такий спосіб: «Україна – країна драйвова, динамічна і еротична. Це талановито стверджують молоді авторки і автори цієї збірки. Читаючи твори Ірени Карпи, Наталки Сняданко, Світлани Повалієвої, Сергія Жадана та інших, можна легко пересвідчитись – така проза зігріє навіть у погану погоду!» [15, остання сторінка обкладинки]. Значно спокійніше про декого з названих авторів висловився М. Павлишин: «Твори, скажімо, Дереша чи Карпи, – говорить він, – не створили у мене почуття, що це речі необхідні – радше вони мені здаються експериментами в спілкуванні з публікою, а то й прикладами самовияву задля самого самовияву» [16]. У Т. Гундорової про твори цих же авторів склалася цілком негативна думка: «...Тіло в сучасній молодіжній прозі, на позір асоціальне і натуралістичне, насправді хворе й інфантильне» [17,28]. Чому я схиляюся до останньої характеристики прози наймолодших (від них відчутно відколюється хіба що А. Дністровий) авторів? Та тому, що вона насамперед не наповнена духом прекрасного (художньо прекрасним у мистецтві може бути й потворне: Квазіmodo у В. Гюго, Хлестаков і Чичиков у М. Гоголя, усілякі Гольдкремери в І. Франка та ін.). По-друге: в ній не вловлюється індивідуальна авторська форма, тобто – стиль як виразник прекрасного. По-третє: вона не помистецьки структурована, а персонажі (як у повісті С. Пиркало «Життя. Цілувати» з того ж «Декамерона») відрізняються один від одного лише тим, хто як «вимахує членом», «хропе й п...рд...ть у твоїй присутності», чи посилає будь-кого «в п...ду» або «на х...й». Унаслідку – мистецького підтексту в усьому цьому годі сподіватися; усе лежить на поверхні букви, як коров'яче мумійо на лобі пустотливої «тьолки» (улюблений жіночий персонаж не тільки С. Пиркало, а й деяких інших «декамеронців»). Мимоволі згадується міркування героя в «Записках українського самашедшого» Ліни Костенко: *«Шибздики й симулякри викаблужуються в цинізмі. Той убрався в пір'я, рекламує презервативи. Той просторікує про оральний секс, той заповзявся писати виключно матом... Це ж треба так скористатися свободою, щоб напродукувати стільки сміття! Потрібен якийсь літературознавчий Фройд, щоб поставив діагноз цій шизофренічній продукції. Література зробилася, як блошиний ринок – хто що має, несе на продаж. Хоч зі смітника витягне, а виставить на загальний показ. Як Моніка Левінські синеньке платтячко з підозрілими плямами... А всі разом хочуть насюсяти на великих, витерти ноги об попередників, проголосивши у тональності язикатої Феськи: «Літератури у нас нема» [18,105-106].*

Обґрунтовуючи діагноз «хворому тілу» сучасної молодіжної прози, Т. Гундорова все ж акцентує, що це – «хвороба росту», «лабораторія нової образності, у якій, будемо сподіватися, народиться нова українська література», література з героєм, «що переходить межі культури, статі, нації, класу, тобто *інший*» [17,28]. Сподіванка – цяцянка, як кажуть у подібних випадках; але

звідки виглядати такого героя: з середовища філософів, про яких створив новий роман А. Дністровий, чи, можливо, з найнижчих селянських низів, про яких написано кінороман «Тоталізатор» О. Куманським (познайомитися з ним можна в інтернеті). За жанром останній твір нагадує довженківські кіноповіді, а за стилем це щось дуже гіркоіронічне, як і весь постмодернізм. Уявіть собі село Весела Пасіка, вимираючі жителі якого організували бізнесове товариство «Тоталізатор»; члени його (шляхом таємного голосування) пробують передбачити, а хто ж із односельців помре наступний. Конфлікти виникають тому, що помирають, буває, не ті, на кого «ставили», що дехто на такому бізнесі пробує навіть розбагатіти (не дали мародери), але в фіналі село таки вимерло цілком і хлопчик, єдиний юний нащадок веселопасічан, вбиває грудкою навіть останнього в селі папугу, котрий вигукував над цвинтарними хрестами: «хаххол дурр-ак!». Для вимираючої України (за двадцять останніх років у ній не стало п'ять, з п'ятдесяти, мільйонів жителів, а в стосорокамільйонній Росії – чотири) такий сюжет видається актуальним, а що з цього приводу думає європейська спільнота? Вона, як здається, могла б приглянутись до двох минулорічних романів авторів із середнього покоління, що вже зібрали чи не найбільшу кількість відгуків-рецензій у періодиці. Маються на увазі «Чорний Ворон. Залишенець» В. Шкляра і «Музей покинутих секретів» О. Забужко. Деякі судження про них (від частих повторів) уже почали навіть міфологізуватися: мовляв, уперше так сміливо автори заглибилися в довго табуйовані радянською владою пласти опору українців колонізаторам, який (опір) мав місце в українській історії минулого вже ХХ століття, і т. ін.

Новітні міфи творяться, як правило, для певного «приховування» правди, коли робляться спроби глянути на якусь подію не зблизька, а з висоти бодай пташиного польоту. В критичних міркуваннях міфологізація – річ вигадлива й недовговічна, бо породжується здебільшого компліментарщиною (про згаданий опір українців колонізаторам писали різні автори й раніше), а в художньому творі вона – неодмінний і продуктивний прийом; особливість його в тому, що він містить інформацію, яка не є ні правдивою, ні хибною, а тільки – поетичною (адже міф – центр поезії!); тому в цьому зв'язку можна цілком пристати до твердження Ц. Тодорова, який говорив, що й кожна фраза в будь-якому творі не є ні істинною, ні хибною; вона – самодостатня як поетичне висловлювання [3,9]. У названих романах В. Шкляра і О. Забужко важлива не правда про (відповідно) спротив радянській владі національно свідомих українців у перше п'ятиліття після так званої громадянської війни 1917-1921 рр. («Чорний Ворон. Залишенець») та вояків УПА – в період та після війни з фашизмом протягом майже всіх 40-х років («Музей покинутих секретів»). Правдивість цієї правди – предмет для роботи істориків, а письменник покликаний видобути з неї той художній вогонь, який здатний підносити людину як єдиний з таким обдарованням феномен у живому світі природи. Художній вогонь В. Шкляра в його романі живиться енергією насамперед головного героя – отамана Чорного Ворона. Гармонійно вписаний у стосунки з побратимами зі свого загону, безмежно відданий ідеалу, який можна було б

сформулювати словами І. Франка *«або смерть, або перемога»*, дуже тонкий і щирий у веденні любовного сюжету в творі, він може стати, як здається, в ряд найбільш відомих персонажів такого типу в європейських літературах, зокрема, Овода в однойменному романі ірландки Етель-Ліліан Войнич чи Дати Туташхія теж з однойменного роману грузина Чабуа Амiredжибі. Міфологічної епічності отаману надає в романі образ його «двійника» – старого, майже трьохсотлітнього, з одним видючим оком, ворона; він «філософськи» спостерігає за сюжетним розвитком головного героя роману, а з'являється як дійова особа тільки в найбільш «гарячих» його колізіях. Навіть смерть свою ворон прискорив саме в момент віртуальної загибелі свого реального героя-двійника: коли дві гранати покотилися через проїму до льоху, де перебував Чорний Ворон, *«старий ворон відчув, що серце його зупиняється. Це смерть, спокійно подумав він і навкосою полетів донизу. Вдарившись об землю... перекинувся на бік і єдиним своїм видючим оком востаннє подивився у небо...»*.

В романі О. Забужко такі «цементуючі» в структурі твору герої відсутні; художнього ефекту в ньому досягнуто почасти мозаїчним поєднанням фрагментів, які скріплені оповідною тканиною наратора. Про міцність того кріплення (здійсненого переважно свідомістю та оповіддю журналістки Дарини) говорити, на жаль, не доводиться; надто нерівними (в стильовому плані) видаються окремі мозаїчні картини роману. В одних випадках вони створені за зразком «потіку свідомості» (майже як у Гарсія Маркеса чи Євгена Пашковського, тільки без усвідомлення, що «потік» і «мова» мають завжди вищий смисл і свою ритміку та мелодику), а в інших – це випробуване традицією чергування не дуже вишуканих оповідних і діалогічно-полілогічних форм нарації. Вдається авторка і до «обговорень» газетної публіцистики про загадкові зникнення журналістів і політиків (Бойко, Гонгадзе й ін.) та «гри» в тексті прямими і курсивними шрифтами, що в принципі художньо виправдане, але якби не були ті «обговорення» та «ігри» такими... багатослівними. Саме багатослів'я, з допомогою якого авторка намагалася обов'язково сказати «все», призвело до того, що художній символізації, художнім підтекстам у творі залишилося вкрай мало місця, і він мимовільно став сповзати в бік снодійної паралітератури. Постмодерним авторам не завадило б пам'ятати, що романи ХХ і ХХІ століть – це не багатотомники Бальзака, Золя чи Толстого; Ю. Яновський, автор епохи високого модернізму, своє «все» сказав у трьох (знакових!) романах: «Майстер корабля», «Чотири шаблі» і «Вершники»; а це – лиш половина друкованого обсягу «Музею покинутих секретів». Р. Андріяшик – прозаїк, який чи не найглибше серед своїх сучасників-шістдесятників розумів зміст поняття «романне мислення», на друкованій площі Забужчиних «Секретів» розмістив три своїх основних романи: «Полтва», «Люди зі страху» і «Додому нема вороття». Цілковито постмодерна Віра Вовк показала, що в обсяг «Секретів» вона вмістила б щонайменше п'ять таких романів, як її «Тотем скальних соколів». Про скабрезні лексичні «вкраплення» в «Секретах» годі й говорити; вони змушують знову (як у випадку з лексикою творів Андруховича чи Жадана) виносити з хати всіх святих і грішних. Складається враження, що в

Оксані Забужко часом перемагає не філолог (література, вибачте, це словесне мистецтво благородства і високої етики!), а проктолог чи сексопатолог. Підтексту в роботі цих останніх фахівців ніхто й не думає шукати, бо завдання в них лише одне: тримати в належній формі ретроградну частину людського організму (проктолог) чи відстежувати здоровий спосіб статевих людських зносин (сексопатолог). І більше – нічого...

В останні роки дедалі частіше зринають у критичних міркуваннях побажання, аби українська література нарешті вийшла на значно ширший, ніж досі, європейський простір. Міркування ці небезпідставні: адже в деяких галузях розвитку цивілізації Україна вже стала посідати досить чільні місця. Наприклад, у Європі нині кожна четверта повія – родом з України. Думається, що наближається той час, коли й кожна четверта європейська книжка буде створена українським автором. «Тотем...» Віри Вовк, як здається, невдовзі вийде навіть за межі Європи. Позбувшись деяких вад, у цей ряд змогли б стати і «Музей покинутих секретів», а особливо – «Чорний Ворон. Залишенець». У цих романів, між іншим, є й деякі спільні вади: авторка «Музею...» ніяк не могла «розпочати» роман як жанр; треба прочитати не менше сотні сторінок, аби нарешті «вкурити» (улюблене слово авторки) його; тим часом автору «Ворона...» не зовсім удався фінал твору. Романне дійство в ньому фактично припинилося за півсотні сторінок до фіналу, після того, як головний герой допоміг коханій Тіні перебратися за річку Збруч. Автор не відчув, що його кохана... була завербована ГПУшниками і Чорний Ворон ще раз мав зустрітися з нею в тому ж місці (парабола!), де відбулося їхнє перше знайомство. Натомість у романі ще протягом майже півсотні сторінок оповідається про будні заgonу Ворона без... головної жінки. Відтак він виявився ніби недовершеним як інтригуюча художня гра. Прикінцевий розділ «Від автора» тут не тільки не вирішив проблему, а й порушив статус роману: в ньому (така особливість жанру!) бувають «епілоги», а не авторські пояснення.

Художність – це як любов; вона буяє до тих пір, поки в закоханих душах виділяється специфічна речовина, яка провокує відповідну хімічну реакцію в усьому людському тілі (філософ Сергій Кримський називав це «хімією духу») [19,16]. Якщо вся речовина внаслідок такої реакції вигоряє – зникає й любов. Художність у мистецькому творі зникає тоді, коли в ньому перестають взаємодіяти, породжуючи (в підтексті) відповідну реакцію, його структурні складові. Дослідження цього явища тільки й зможе відповісти на питання про межу між літературою справжньою і паралітературною. Дослідники давніші і сучасно-постмодерні (зокрема й згадувані Інгарден чи Тодоров) свої зусилля спрямовують не на це, а на розгадування **причин** творчості, тобто, намагаються дізнатися, як і з чого твориться художній твір. Це даремна трата часу і зусиль. Якими «лексіями», якими «дискурсивними практиками», якими чотирма характеристиками мови твору можна пояснити, наприклад, чому П. Тичина сам собі зізнався на схилі літ, що все ним написане (а це – 12 томів!) уміститься в майбутньому на 50-ти книжкових сторінках; чому трагедію О. Пушкіна «Борис Годунов» не інсценізували після смерті автора ще протягом п'ятдесяти років?

Або чому, коли цензура «забракувала» назву роману О. Гончара «Подорож до Мадонни» (він назвав його потім «Твоя зоря») і розділ про голодний 33-й рік, автор змушений був з усім цим погодитися, а Ч. Айтматов, коли цензор запропонував йому вилучити з «Буранного полустанку» розділ про манкуртів, сказав: «Тоді я вилучаю весь роман». Отже, не в «лексіях» і не в «текстах» справа, а в підтекстах, у символіці, у стилях (як внутрішньому диханні твору), котрі «заховані» в них, і в «поведінці» (в широкому розумінні) автора. До речі, навіть «любов» людство по-своєму вже розгадало; назвало її «окаянною», «проклятущою» і – всім стало ясно, що це таке. А таємниця творчості (оскільки пов'язана з символотворенням підтекстів) нерозгадувана в принципі. Як непізнаними залишаються всі секрети сутності визначальних речей у світобудові. Тут я з агностиками солідарний на всі сто. І переконаний, що вся суть не в речах, а в підтексті тих речей. Отже, шукаймо термінів для прочитання художніх підтекстів і межу між літературою й паралітературою таки можна буде встановити.

1. *Інгарден Р.* Про пізнання літературного твору // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.. – Львів, 1996. 2. *Фізер І.* Феноменологічна теорія та критика // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.. – Львів, 1996. 3. *Тодоров Ц.* Поняття літератури та інші есе. – К., 2006. 4. *Шевчук В.* Фрагменти із сувою мойр // Кур'єр Кривбасу. – 2010. - № 250-251. 5. *Літературознавча* енциклопедія. Автор-упорядник Ю. Ковалів. – К, 2007. – Т. 1. 6. Див.: *Шемшученко В.* Рукописи горять. – Літературна газета. – 2010. – 13 жовтня. 7. *Мушкетик Ю.* Останній гетьман // Київ. – 2010. – № 2. 8. *Дімаров А.* Сповідь стукача // Божа кара. – К., 2010. 9. *Вовк Віра.* Тотем скальних соколів. – Ріо-де-Жанейро – Львів, 2010. 10. *Коэльо П.* Победитель остаётся один. – М., 2010. 11. *Роговий Ю.* Зі свого колодязя // Українська літературна газета. – 2010. – 11 грудня. 12. *Стахівська Ю.* Сергій Жадан. Ворошиловград // Критика. – 2010. – № 9-10. 13. *Мельничук Б.* З погляду бондаря // Літературна Україна. – 2008. – 17 квітня. 14. *Славінська І.* Поганому письменнику жанри заважають // Дніпро. – 2010. - № 12. 15. *Декамерон.* Десять українських прозаїків останніх десяти років. – Харків, 2010. 16. *Марко Павлишин:* «Український літературний процес у трьох словах – “прийшли, бачать, ще не перемогли” // Смолоскип. – 2010. - № 3 (березень). 17. *Гундорова Т.* Симптоматика «хворого» тіла // Критика. – 2010. - №7-8. 18. *Костенко Л.* Записки українського самашедшого. – К., 2011. 19. *Кримський С.* Роздуми останніх років // Науковий світ. – 2010. – № 12.

II. Теоретичний аспект

**Нина Надъярных,
д-р філол. наук, проф.**

КЛАССИКА КАК ПАРАЛИТЕРАТУРА или ПУТЬ К ЭНТРОПИИ?

У статті йдеться про шляхи сучасних інтерпретацій літературної класики, традиції у розвитку наукових методологій та різні форми відхилень від наукового розуміння художніх текстів.

Ключові слова: літературна спадщина, класика, культурний злам, інтерпретація, парадигма перехідності, герменевтика.